

в джазовом оркестре. Их дублирует вторая пара – Ализа и Шик, создавая имитацию переключки, «респонса» (отклика) инструментов в джазовом оркестре. Пьяномарь, Свещенок, Архиписк и прочие гротескные фигуры – пронзительные, угарные ноты, вплетающиеся в ткань повествования, создавая атмосферу Гарлема 1930-х годов.

Мелодия «Пены дней» – это, несомненно, «Хлоя» («Девушка болота») популярная композиция Дюка Эллингтона. При первой встрече пары звучит эта мелодия, имя главной героини совпадает с названием мелодии, и в самые грустные и пронзительные моменты Колен слушает «Хлою» Дюка Эллингтона.

Инкапсуляция джазовых композиций в полотно романа дает ощущение тонкого переплетения музыки и текста. В результате возникает эффект неразличения: Хлоя то ли девушка, то ли мелодия.

Джазовое мышление Бориса Виана – свободное переосмысление сюжетной линии, импровизация (начиная от фразеологизмов, элементов повествования, языковой игры, продолжая переключкой героев и ситуаций) – рождает текст, полный музыки, в котором музыка является не только помощником, но и полноправным участником событий.

### **Литература**

- Виан Б.* Собрание сочинений. Т.1. СПб., 1997.  
*Ерофеев В.* Борис Виан и «мерцающая эстетика» // Ерофеев В. В лабиринте проклятых вопросов. М., 1990. С. 238-244.  
*Косиков Г.* О прозе Бориса Виана. // Виан Б. Пена дней. М., 1983. С. 3-22.

*С. П. Маценка*

### **МУЗЫКА КАК МЕТАБИОГРАФИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ БИОГРАФИЯХ НЕМЕЦКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

Повествовательные стратегии играют в жизнеописании одну из определяющих ролей. Это обусловлено, прежде всего, тем, что одновременно является центральной проблемой биографического письма: жизнь доступна только в опосредованной форме. В результате возникает чётко выраженное поле напряжения между двумя смещенными гетерогенными областями – жизнью и ее ретроспективной текстуализацией. Данную проблематику особенно интенсивно разрабатывают современные художественные метабиографии, указывая на ту роль, которую выполняют биографические образцы изложения

для восприятия, воспоминания и нормативного оценивания чужой жизни. Таким образом, речь идет о метабиографической критике жанра, с помощью которой инсценируется не только литературоведческая, но и социально-критическая постановка связанного с ним комплекса вопросов. Критики концептуализируют художественную метабиографию как наивысшее проявление всех типов художественной биографической литературы. «Принимая во внимание возростание авторской референтности и размышлений об истории и биографии, а также метафикциональных элементов, понятие “художественная биография” указывает перемещение на метауровень. Метабиографии в их эксплицитной форме отличаются прямой дискурсивной тематизацией проблем биографа. Имплицитные метабиографии используют семантизацию литературных процессов изложения и формальные композиционные эксперименты, чтобы проблематизировать биографические жанровые традиции» [Nadj, 11]. В таких условиях усложняется процесс генерирования смысла: в результате доминирования биографического метауровня сама история становится средством смыслового основания, а главный акцент переносится с процесса изображения жизни на ее процессуальность. Эти теоретические положения существенны для осмысления роли музыки как метабиографического феномена в художественных биографиях композиторов, которые продолжают занимать важное место в современной немецкой литературе, одновременно оставаясь проблемной зоной литературоведческого дискурса.

Художественное воссоздание биографий выдающихся людей искусства, наряду с нефикциональной биографией, является традиционным для немецкой литературы. Первые произведения о личности и творческой судьбе талантливых людей возникли ещё во времена «бурных гениев» в XVIII веке. Уникальный литературно-философский дискурс о музыке, созданный в XIX столетии, во многом стал парадигматичным в XX веке. Именно под его влиянием или в качестве реакции на него в начале века возникли художественные жизнеописания и биографические романы о выдающихся композиторах и музыкантах. Очевидно, что музыка в этих произведениях занимает значительное место, и это является убедительным основанием для их выделения в контексте художественной биографической литературы, а также позволяет вести речь о музыкальности словесных произведений.

Знаковым в этом отношении считают «Верди. Роман оперы» (1924) Ф. Верфеля. Важным, прежде всего, является то, что писатель, большой поклонник и популяризатор творчества итальянского композитора XIX века, отдал предпочтение биографической концепции «жизни в творчестве». Поэтому именно звуковое искусство он расценивает как возможность максимального приближения к личности композитора. Через восприятие музыки Ф. Верфель представляет портреты Дж. Верди и Р. Вагнера, внутренний

конфликт творческой личности, борьбу духовных сил. В неопубликованном письме автор называет свою книгу «диалектическим произведением»: «такое произведение может состояться и заинтересовать, только если игра этих духовных сил не искажена, если писатель не представляет какую-то одну тенденцию, если каждая из борющихся сил наделена правдой, если господствует чистая справедливость» [Werfel, 235]. Такие условия в романе Ф. Верфель позволяют создать именно музыку, а конкретнее – музыкальная форма фуги. Как следствие, произведение воспринимается как диалогическое многоголосие, в котором голос Верди доминирует, но он – только один из разновременных, симультанно воспроизведенных других голосов. Объяснением повествовательной ситуации служат цитируемые писателем высказывания Дж. Верди: «Дело не в полифонии, а в “поливокальности”. Каждый голос должен рождаться из пения и, следовательно, быть в смысле пения подлинно голосом». В другой раз он сказал: «Чудо музыки в том, что она может говорить о многом сразу. Но главная цель все та же: чтобы из одновременного звучания многих голосов рождался единый новый голос, из разнородности – высшая гомофония, то есть мелодия. Не так ли полифония семи цветов дает гомофонию единого света?» [Верфель, 83]. Главной повествовательной целью Ф. Верфель называет «создание правды-сказания о человеке, чистой, собственно мистической правды» [Ibid., 143]. Важной линией биографии, являющейся ее повышенной возможностью, писатель считал миф. В связи с этим он учитывает музыкальный мифологизм, который и приводит к специфической метабиографической семантизации повествования, позволяя увидеть, как в биографическом романе нарративно организована критика жанра. Соответственно, свою музыкально-биографическую концепцию Ф. Верфель формулирует как поле напряжения между конструкцией и деконструкцией идентичности творческой личности, считая, что «каждый творческий момент у человека – это намагничивание своих духовных и чувственных элементов, неожиданное переустройство этих элементов в сверхчувственный инстинкт. В действительности человеку не дано творить, ему дано только находить. Ошибочно думать, будто музыку сочиняют. Мелодии существуют. Их нельзя произвести на свет, их можно только открыть. Они в своем мире то же, что в нашем мире – скрытые под землей родники. Гениальность – это способность человеческого существа в известные мгновения превращаться в волшебный жезл. Не более того. Несравненно и безмерно счастье таких мгновений. Но есть ли горшая мука для человека, чем утрата возможности находить изначальные, независимые родники, которые он в течение полувека мог открывать, обернувшись волшебным жезлом?» [Ibid., 256]. Композитор изображен как носитель высшего познания, высшего языка и как инструмент, который должен возвестить и утвердить естественный закон существования. Таким

образом, жизнеописание Дж. Верди превращается в музыкальный роман, повествующий о «непостижимой силе, которая его так высоко вознесла» и осталась при этом единственным личностно-идентифицирующим средством на все времена. Ф. Верфель утверждает, что в искусстве из фактического порождается возможное, положиться на которое для писателя-биографа означает закрыть зияющие пробелы сохранившегося материала.

Именно искусство содействовало существенному обновлению биографии. Это побудило Г. Р. Яусса в 1970 г. предложить историкам следовать парадигме современного романа, который «устранил телеологию эпической фабулы и развил повествовательные техники, чтобы снова ввести в прошедшую историю открытый горизонт, заменить всезнающего рассказчика связанными с определёнными местами перспективами и разрушить иллюзию полноты с помощью неожиданных “поперечных” деталей, которые позволяют осознать непостижимую целостность истории на ещё необъяснимом отдельном» [Jauß, 230]. То есть, писатели представляют свой субъективный взгляд, не отказываясь от гарантий, и при этом позволяют читателю в форме метанаррации принимать участие в их исторических исследованиях, не предлагая целостного портрета, к тому же обращаясь к читателю как к компетентной инстанции. Исходя из этого, современную биографию понимают как приближение, биографа воспринимают как интерпретатора, описание жизни называют нарративным конструктором.

В процессе развития жанра в 70-х годах концепция биографического письма была по-новому пересмотрена Вольфгангом Гильдесгаймером. Категорию «биографической вероятности» немецкий писатель представил в другом свете, что дало ему возможность создать художественную метабиографию, основываясь на иного рода аргументации. Это позволило, в целом, констатировать смену повествовательных стратегий, которая произошла не в последнюю очередь в результате переосмысления смысловой функциональности музыки в словесном произведении. Писатель, интересовавшийся жизнью и творчеством Моцарта, опубликовал целый ряд статей, докладов, эссе о выдающемся композиторе и музыканте, подытожил свои размышления в книге «Моцарт» (1977) и был признан музыкальной общественностью как специалист моцартианы. При этом В. Гильдесгаймер утверждал, что биографом должен быть именно писатель, мысли и чувства которого длительное время рецептивно занимает одна личность, в отношении к которой он хотел бы достичь определённой ясности. Автором руководило желание представить свой образ Моцарта, поразмыслить над происхождением и существом гениальности и произвести собственную идентификацию с Моцартом. «Хотя величие Моцарта неизмеримо, – пишет В. Гильдесгаймер, – но всё же можно установить его воздействие; его воплощение в виде интерпретации,

количественно грандиозное, представляет явный пример вечного поражения: попытки передать огромную силу творчества человека, приблизиться к его своеобразию и неповторимости через толкование, проникнуть в его тайну» [Hildesheimer 1977, 7]. Поэтому свою книгу автор характеризует как противоречивую, а повествовательную задачу определяет как «чистку фрески, которую столетиями много раз закрашивали» [Ibid., 7]. Он, реставратор, систематически помогает там, где начинают отслаиваться предыдущие пласты. «И это не всегда легко, потому что непрочность образа в большинстве случаев контрастирует с прочностью материала, которым он покрыт» [Ibid., 8]. В. Гильдесгаймер делает важное наблюдение о соотношении жизни и творчества Моцарта: произведения композитора не отражают его реакций на жизненные обстоятельства и его эмоциональные состояния, его самовыражение «свидетельствует о постоянно возрастающей лёгкости в артикуляции феноменальной духовной подвижности, но всё же глубинную эссенцию его духа словам она не раздаривает» [Ibid., 14]. Поэтому писатель выбирает психоаналитический путь приближения к Моцарту через идентификацию с ним. Более того, своё увлечение музыкой австрийского композитора и его личностью он рассматривает как факт выбора материалом его самого: «В такой период Моцарт выбрал меня защитником и адвокатом» [Hildesheimer 1991, т. 3, 469]. Решающим В. Гильдесгаймер считает собственное восприятие музыки Моцарта и её воздействие на его внутренний мир. Основополагающая мысль в этой музыке проистекает из музыкального переживания, поэтому писатель называет её «музыкой с музыки» [Hildesheimer 1991, т. 7, 180]. Именно эта позиция определяет её роль на метауровне. Рефлексии по поводу сложности написания биографии Моцарта и критика существующих биографических текстов являются аргументациями, исходя из абсолютного характера музыкальных смыслов, «программной объективности» его музыки. Объяснение этому даёт А. Шопенгауэр в книге «Мир как воля и представление»: «Изобрести мелодию, раскрыть в ней все глубочайшие тайны человеческого желания и ощущения – это дело гения; здесь его творчество очевиднее, чем где бы то ни было: оно далеко от всякой рефлексии и сознательной преднамеренности и может быть вызвано вдохновением. Понятие здесь, как и всюду в искусстве, бесплодно; композитор раскрывает внутреннюю сущность мира и выражает глубочайшую мудрость на языке, которого его разум не понимает, подобно тому, как сомнамбула в состоянии магнетизма дает откровения о вещах, о которых она наяву не имеет никакого понятия. Вот почему в композиторе больше, чем в каком-нибудь другом художнике, человек совершенно отделен и отличается от художника» [Шопенгауэр, 226]. В. Гильдесгаймер убеждён, что значительно легче познавать людей со слов, нежели со звуков, легче определить талант, чем гений, легче реконструиро-

вать человека по собственной воле, чем перенимать его из истории и оценивать сомнительную дополнительную литературу. Его биография сродни партитуре из двух систем: ведущего мелодию голоса – музыки Моцарта и генерального баса – его внешней жизни. Связующей системой является саморефлексия. «Музыка Моцарта передает глубину переживания без переживания, которого она, как выражение абсолютного, не достигает, ибо она не желает его достичь. Его язык понимают по-иному, в действительности же его не понимает никто, но мы удовлетворяемся малым, чтобы внушить себе остальное, трактовка которого остается за нами; сильнее, чем другие композиторы, Моцарт вызывает рецептивное разногласие» [Hildesheimer 1977, 47]. Именно специфика музыки австрийского композитора не позволяет познать ее творца. Свой музыкально-ассоциативный метод конструирования образа Моцарта писатель иллюстрирует с помощью интерпретации произведений композитора, в частности, оперы «Дон Жуан». Именно музыка, утверждает он, делает убедительной психологию героя. Именно Моцарт превратил Дон Жуана в архетип, образ-модель. Сравнивая героя с размышляющим, непосредственно связанным со словом Гамлетом, В. Гильдесгаймер адекватно воспринимает Дон Жуана только в его музыкальной манифестации, акцентирующей его захватывающее присутствие. Эти размышления обобщают биографический метод писателя и позволяют рассматривать Моцарта в его трактовке – как архетип творческой личности.

На нынешнем литературном этапе художественная биография композиторов и музыкантов переживает значительный подъем. Целым рядом произведений, среди которых особого внимания заслуживают биографические романы Петера Гертлинга и Дитера Кюна, современные писатели убедительно ответили на поставленный в свое время вопрос известного музыковеда Карла Дальхауса «Зачем все еще биографии?». Критикуя биографические тексты, автор статьи выступил, прежде всего, против использования музыкальных творений как простых документов, а не художественных произведений. С его точки зрения, убеждение, что музыкальное произведение представляет собой часть конфессии и звучащую биографию, и, следовательно, биография должна раскрывать сущность музыки, сегодня не действительно. Отсюда следует вывод К. Дальхауса, что взаимосвязь личности и творчества непродуктивна ни для жизнеописания композитора, ни для интерпретации сущности музыки [Dahlhaus, 82].

С этим мнением полемизируют немецкие писатели, утверждая право музыкальной биографической литературы на существование. Современные фикциональные биографии композиторов представляют собой высокохудожественные произведения с широкой постановкой личностных проблем и акцентированием на художественном пространстве как гаранте достоверности.

Образно сформулированный В. Вульф в эссе «Искусство биографии» прогноз: биография может расширить свою область, вывесив зеркала в необычайных закоулках и таинственных углах, – функционирует во многих современных художественных произведениях как доминирующий композиционный принцип. Общую тенденцию обозначают как движение от метабиографического к метафигиональному. Поэтому современные биографические произведения можно определить как литературные биографические проекты, выполненные в художественной форме и одновременно привязанные к историческому сознанию читателей с использованием документальных данных, свободно дополненных и творчески структурированных. Для них характерна высокой степени эстетическая и биографическая саморефлексивность. При этом художественные метабиографии выполняют активную и продуктивную функцию как средство культурного воспоминания, биографического смыслооснования и биографической саморефлексии.

Вместе с тем, существенно уменьшается роль музыки как эксплицитного метабиографического средства. Так, Дитер Кюн в эссеистической форме высказывается против «музыкальных описаний» [Kühn, 179]. В романе о Бетховене он отдаёт предпочтение имплицитной тематизации музыки на уровне формы. «Усиленно принимая во внимание избранные аспекты личной и интимной жизни композиторов, вследствие незначительного места, которое уделено музыке исследуемых композиторов..., разница между описываемым музыкантом и его современниками, а также музыкантом и возможными читателями биографии выравнивается», – пишет У. Рёллер в своем исследовании «Моя жизнь – роман» [Röller, 248]. В подтверждение этого П. Гертлинг акцентирует актуальность личностной проблематики музыкантов, образы которых он воссоздает в своих романах. В свою очередь, этому способствует ярко выраженный в художественных метабиографиях временной аспект, подчеркнутый музыкальными структурами («язык попадает между временами» (П. Гертлинг) [Härtling 2000, 393]). Отсюда желание писателей изобразить общий принцип в отдельной жизни.

Центральной темой романа Д. Кюна «Бетховен и черный скрипач» является вопрос вероятности описываемых событий. Главной метафигиональной рефлексией является то, что музыкальность стирает границы между художественным пространством и реальностью. Нарративные металепсы, при которых герои прямо с середины событий высказываются о структуре романа, побуждают читателя принять участие в их конструировании. Важную роль играет небольшая глава в середине романа под названием «Интерлюдия», в которой помещены саморефлексивные ключи к пониманию произведения. Коротко сказано о том, по какому принципу художественно состоялась идея путешествия Бетховена в Африку. «Бетховен в Африке: именно здесь нахо-



дится соединение мотивов – и этот процесс характерен для его творчества! Еще будучи молодым человеком, Бетховен озвучил одно стихотворение, в котором он переместился в Африку» [Kühn, 193]. Таким образом, в романе изображено событие, порожденное воображением композитора и реализованное в форме музыкального произведения, поэтому как факт творчества оно связывает роман с документальной биографической основой, реально не будучи достоверным. Сформулирована специфическая черта творческого метода Бетховена, которая стала основополагающей также и для произведения Д. Кюна: соединение мотивов и комплексность формы. Бетховен представлен в романе как мастер импровизации, что предлагается и читателю: «Будет ли развит большой ряд вариаций на надежную, запечатлевающую тему и Бетховен, в порыве воодушевления, расширит ли это, усилит ли мотивы? Дает ли это ему, Джорджу, ключевые слова к рапсодическому запланированному путевому описанию фантазирующего Бетховена, которое захватит будущих читателей?» [Kühn, 228]. Именно музыкальность на уровне формы позволяет писателю предложить альтернативные биографические проекты.

В романе «Шуберт. Двенадцать музыкальных моментов и роман» П. Гертлинг предпринимает биографическую интерпретацию музыки: жизнь и творчество самого писателя находятся под значительным влиянием цикла песен Ф. Шуберта «Зимнее путешествие», написанного на текст В. Мюллера. В одном из интервью автор называет этот цикл «основным местом своего постоянного волнения». П. Гертлинг создает образ «своего Шуберта» в жанре романа, который он делит на двенадцать музыкальных моментов: тем самым определен композиционный принцип эскизного изображения жизни. Почти каждый музыкальный момент снабжен обозначением темпа (не очень медленно, достаточно быстро, замедленно и т. д.). В текст введены также пассажи с обозначением для использования – *ritardando* (замедление). Их предназначение метабиографическое, а также они расцениваются как фикциональные сигналы. Такое маркирование музыкальности текста определено позицией П. Гертлинга, который высоко ценит музыку за неограничение фантазии ее слушателя. «Действительно, достигнута по возможности большая семантическая открытость описываемых Гертлингом событий, которые остаются загадочными и поэтому допускают одновременно многие трактовки» [Röhler, 204]. Критики выделяют факт обращения писателя к вокальной музыке, то есть к музыке, связанной с текстом. Соответственно, П. Гертлинг интерпретирует песни Ф. Шуберта биографически, уделяя основное внимание стихам и реже музыке: при этом оба компонента имеют функцию дневниковых записей, в которых композитор сообщает о своем состоянии и настроении. «Все так поддались чарам песни, что обходились с Терезой, как будто бы она и была заболевшей любовью Гретхен. При этом он



имел ввиду не ее, а себя. Он проецировал. Он будет делать это снова и снова. Его песни похожи на записи в дневнике, но часто меньше зашифрованные; иногда они становились записями возможности, творениями воображения, новыми неизведанными реальностями» [Härtling 2003, 93]. Поэтому повествование следует желанию восстановить связь между жизнью и песнями. Сочинение музыки и её исполнение рассматривается в романе как своего рода компенсация, отступление или возможность коммуникации с другими. Интертекстуальная связь песен и жизни композитора усиливается представлением о музыкальном сопровождении, если знать мелодии песен, что создает определенное настроение. Мотивы путешествия и одиночества превращают образ Шуберта в параболу отчуждения современного человека.

Таким образом, тематизируют ли писатели-биографы в своих произведениях музыку, пытаясь на основании творчества судить о жизненном пути, размышляют ли о сущности абсолютной музыки или биографически интерпретируют вокальную, используют ли музыкальные структуры для конструирования художественного пространства, с которым идентифицируют творческую личность и её произведения, важным является то, что музыкальность художественных биографий как средство метабиографической семантизации содействует метафикциональному рассмотрению познавательных, изобразительных и методологических проблем нарративной передачи жизни выдающихся музыкантов и композиторов. Учитывается то, что речь идёт о людях, владеющих особым звуковым языком, согласно романтическим убеждениям, гораздо точнее передающим сущностную природу мира и человека в нём. Отсюда особая роль художественного в познании творческой личности. В этом свете повышенный интерес к музыке и к её творцам в немецкой литературе XX века знаменует дополнительные возможности художественного отражения действительности и проникновения в тайны творчества, которые открываются писателям-биографам.

### Литература

- Верфель Ф.* Верди. Роман оперы / пер. с нем. Н. Вольпин. М., 1991.
- Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1999. Т. 1.
- Dahlhaus C.* Wozu noch Biographien? // *Melos*, 1975. № 1. S. 82.
- Härtling P.* Die Erinnerung des Einzelnen und die Geschichte aller // Härtling P. *Gesammelte Werke*. Köln, 2000. Bd. 9. S. 393–403.
- Härtling P.* Schubert. Zwölf Moments musicaux und ein Roman. Köln, 2003.
- Hildesheimer W.* Mozart. Frankfurt am Main, 1977.
- Hildesheimer W.* Die Subjektivität des Biographen // Hildesheimer W. *Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main, 1991. Bd. III. S. 463–475.

*Hildesheimer W.* Was sagt Musik aus? Zur Eröffnung der Salzburger Festspiele (1980) // *Hildesheimer W.* Gesammelte Werke. Frankfurt am Main, 1991. Bd. VII. S. 170–182.

*Jauß H. R.* Geschichte der Kunst und Historie // *Jauß H. R.* Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt am Main, 1970. S. 208–251.

*Kühn D.* Beethoven und der schwarze Geiger. Frankfurt am Main, 1996.

*Kühn D.* Werkreflexion, Stichwort: literarische Biographie // Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis biographischen Schreibens / Klein Ch. Stuttgart, 2002. S. 179–202.

*Nadj J.* Die fiktionale Metabiographie. Gattungsgedächtnis und Gattungskritik in einem neuen Genre der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier, 2006.

*Röller U.* „Mein Leben ist ein Roman...“ Poetologische und gattungstheoretische Untersuchung jüngerer literarischer Musikerbiographien. Würzburg, 2007.

*Werfel F.* Unveröffentlichter Brief // *Sympaia*. Bern, Berlin, Frankfurt am Main, 1997. S. 235–236.

*А. К. Никулина*

### **НАСЛЕДИЕ «ВЕЛИКОЙ ЭПОХИ ЦЕНИТЕЛЕЙ»: МУЗЫКА В РОМАНАХ Т. УАЙЛДЕРА «КАББАЛА» И «ТЕОФИЛ НОРТ»**

Американский писатель Торнтон Уайлдер (1897–1975) может быть по праву назван одним из наиболее образованных людей своего времени. Его энциклопедические познания отмечали многие современники. Одним из его увлечений на протяжении всей жизни являлась музыка. Учиться музыке он начал еще в детстве, вдохновленный звучанием органа в местной церкви, и впоследствии сохранил значительный интерес к музыке. Он не только играл на фортепиано и органе, но и гордился своим умением читать любые нотные партитуры, мысленно представляя при этом звучание произведения. Исследователь творчества писателя Далма Брунауэр в своей статье «SoMuchLearning, SoLightlyBorne...» приводит многочисленные примеры, доказывающие глубокое знакомство Уайлдера с историей музыки и его умение профессионально судить о сложнейших музыкальных произведениях [Brunauer, 269–271].

Как следствие, персонажи романов Уайлдера тоже нередко разбираются в музыке. Так, например, Джордж Браш из романа «К небу мой путь» выступает на любительских концертах, а Лили Эшли в романе «День восьмой» избирает